

La restriction des parties réelles de l'orchestre : une spécificité d'écriture chez Meyerbeer au service de la puissance orchestrale

Emmanuel HERVÉ

Dans l'historiographie de l'opéra français du XIX^e siècle, Meyerbeer est considéré comme l'un des principaux innovateurs dans le domaine de l'orchestration. Les nouveautés qu'il introduisit concernent notamment l'instrumentarium pour lequel l'orchestre d'opéra fut un terrain fécond d'expérimentation au tournant des années 1830. Conscient de l'importance de l'originalité dans le succès de ses œuvres, Meyerbeer employa, avec la plus grande attention, des instruments inhabituels à l'orchestre de l'Opéra. L'anecdote relative à l'utilisation de l'orgue dans *Robert le diable* souligne l'intérêt qu'il accordait à cet aspect. La création de cet opéra se déroula en novembre 1831, soit peu de temps après qu'Hérold employa l'orgue dans *Zampa* à l'Opéra-Comique au mois de mai 1831. En raison de l'antériorité de *Zampa*, on pourrait penser que Meyerbeer suivit le modèle d'Hérold. Il semble pourtant que ce soit précisément l'inverse qui se soit produit : en qualité de chef de chant à l'Opéra, Hérold eut accès à la partition de *Robert le diable* bien avant la création de l'œuvre, ce dont Meyerbeer était tout à fait conscient et qu'il redoutait. Comme le mentionne son journal, il souhaitait avoir la primeur d'employer cet instrument nouveau à l'Opéra¹.

¹ Giacomo MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, édités sous la direction de Heinz BECKER et Gudrun BECKER, Berlin : De Gruyter, 1969, vol. 2, p. 121 : « Nun aber kann Herold als "Chef de chant" bei der Oper alle Tage wie er will in die Copisterie gehen und meine Partitur lesen, und wenn er will meine neuen Instrumentaleffekte, z.B. die 4 Pauken, die Orgel, die Mischungen der Blasinstrumente, Harmoniekombinationen, benutzen, und ich stehe dann als Nachahmer da, obgleich ich doch der Bestohlene wäre, denn offenbar geht er früher in die Scene als ich. » Sur les considérations relatives à l'orgue de *Robert le diable*, se référer à

Les innovations instrumentales dans l'œuvre de Meyerbeer peuvent être réparties dans deux catégories. La première concerne l'emploi d'instruments rares en tant que solistes pour accompagner le chant. En lien avec leur fonction dramaturgique, la sonorité de ces instruments est utilisée pour sa capacité à traduire ou renforcer l'affect d'un personnage ou d'une situation. C'est par exemple la trompette à pistons dans *Robert le diable* qui accompagne par une mélodie expressive Robert (N° 23, Trio) ; le solo de viole d'amour dans *Les Huguenots* (1836) qui soutient le chant de Raoul (N° 2, Scène et romance), ou bien encore la clarinette basse dans *Le Prophète* (1849) qui accompagne la cavatine de Fides (N° 26, Cavatine). La seconde catégorie est relative aux instruments utilisés dans les *tutti*, principalement dans des épisodes à effets spectaculaires et qui correspondent, d'un point de vue dramaturgique, à de vastes scènes de processions, de couronnements ou bien de rituels politiques. Meyerbeer emploie par exemple les saxhorns dans la « Marche du sacre » du *Prophète* (N° 24, Marche du sacre). Il est évident que de nombreuses innovations, comme les saxhorns, sont à mettre en rapport avec les développements de la facture instrumentale à cette période².

Ces nouveautés instrumentales furent l'objet de nombreux commentaires et témoignages de la part des contemporains de Meyerbeer, que ce soit dans la presse spécialisée ou dans la presse générale. Mais cette focalisation sur l'originalité a eu pour effet de dissimuler des spécificités d'écriture au sein des œuvres de ce compositeur. Meyerbeer s'écarte de certaines traditions dans le traitement de l'orchestre et les jugements critiques de l'époque sur le trop-plein d'orchestre, sa complexité ou la recherche de l'effet se font l'écho de cette démarche.

Cet article a pour but d'éclairer cette dimension méconnue de l'œuvre de Meyerbeer et peut apporter un double éclairage : une telle étude permet d'une part de saisir les horizons d'attente des contemporains à travers quelques documents (témoignages, presse), et d'autre part, elle met en évidence la

Emmanuel HERVÉ, *L'Orchestre de l'Opéra de Paris à travers le cas de Robert le diable de Meyerbeer (1831-1864)*, Pesaro : Fondazione Rossini, 2012.

² En créant une famille de saxhorns sur le modèle du quatuor à cordes, Adolphe Sax dota ses instruments d'une homogénéité sur tous les registres de la gamme. Meyerbeer emploie ainsi toute l'étendue des saxhorns, du plus aigu au plus grave avec le saxhorn contrebasse. Grâce à leur indépendance harmonique, ces fanfares pouvaient être utilisées de manière autonome sans le soutien de l'orchestre de fosse. Sur la création des familles d'instruments par Adolphe Sax, se référer à Damien COLAS, « Halévy and his contribution to the evolution of the orchestra in the mid-nineteenth century », *The opera orchestra in 18th- and 19th-century Europe*, vol. II : *the orchestra in the theatre – composers, works and performance*, sous la direction de Niels Martin JENSEN et Franco PIPERNO, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 174-188.

complexité de l'orchestration chez ce compositeur qui va bien au-delà de l'effet de mode.

Relevés lexicographiques : le son d'orchestre meyerbeerien

En dépit des nombreux témoignages favorables dont il fit l'objet³, l'orchestre de Meyerbeer ne fut pas exempt de toute critique. De tous les éléments propres au style de Meyerbeer, ce fut sa puissance, jugée souvent excessive, et sa complexité, qui lui furent le plus communément reprochées. Pour les détracteurs de Meyerbeer, l'orchestre devint la clé de voûte à partir de laquelle les différents éléments de critique se mirent en place. Le commentaire de Frédéric Soulié sur *Les Huguenots*, publié dans le journal *La Presse* en 1836, apporte quelques précisions :

Les Huguenots sont un pas de plus dans la voie musicale que *Robert le diable* avait ouverte, à notre avis, d'une manière plus heureuse ; cette voie mène directement à ce que nous pourrions appeler de la *musique physique* avec la *sonorité* pour moyen⁴.

À l'instar de Berton et de ses critiques à l'encontre de l'orchestre rossinien formulées dix ans auparavant, Soulié considère que Meyerbeer a réduit son esthétique musicale « au seul emploi de ses moyens physiques⁵ », c'est-à-dire qu'il la prive « de ceux que lui donne la puissance de sa partie morale et rationnelle⁶ ». La prépondérance de l'écriture harmonique dans les œuvres de Meyerbeer s'exercerait par ailleurs au détriment du développement mélodique, qu'il soit vocal ou instrumental. Le raccourci est de fait vite trouvé pour certains détracteurs du compositeur qui considèrent que le rôle de tout premier plan accordé à l'orchestre serait l'aveu même de l'incapacité de Meyerbeer à l'invention mélodique :

[...] lorsqu'il rencontre l'idée on dirait qu'elle n'est pour lui qu'un thème à instrumentation. Soit que son idée lui paraisse commune ou insuffisante, il absorbe presque toujours tous les ornements dont il la surcharge et dont l'oreille a grand'peine à la dégager⁷.

³ Se référer à Marie-Hélène COUDROY-SAGHAÏ, *Les Créations de Robert le Diable et des Huguenots de Meyerbeer face à la critique*, Paris : Lucie Galland, 1988.

⁴ Frédéric SOULIÉ, « Reprise des *Huguenots* », *La Presse*, 14 novembre 1836 (n° 125), p. 1.

⁵ Henri-Montan BERTON, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, Paris : Alexis Eymery, 1826, p. 40-41, cité par Damien COLAS, *Opéra italien et français au XIX^e siècle. Études de philologie et de dramaturgie musicale*, Habilitation à diriger des recherches, Tours : Université François-Rabelais, 2009, vol. 2, p. 709.

⁶ Même référence.

⁷ SOULIÉ, « Reprise des *Huguenots* ».

Pour d'autres, c'est au contraire la science trop raffinée de Meyerbeer qui nuit à la spontanéité de son écriture⁸ :

Ayons la hardiesse de dire que cette musique si riche d'harmonie fait regretter, parfois, les qualités mélodiques, l'accent expressif, la grâce délicate et spirituelle de la musique italienne qui sans effort, sans bruit, sans cet arsenal d'instruments, sans cette recherche des accords, et par la seule puissance de l'inspiration nous transporte dans une sphère idéale et poétique⁹.

La complexité harmonique était par ailleurs volontiers associée au bruit avec, toujours, l'idée de l'absence de développement mélodique dans le style italien :

Croyez-vous, M. Meyerbeer, que le bruit et toute la science harmonique puissent remplacer la mélodie ? À quoi bon tout ce fatras de science ? Croyez-vous qu'en sortant d'entendre votre musique, le public s'amuse à fredonner vos septièmes diminuées et autres dissonances dont vous faites un si grand usage ? Il faut que vous nous donniez du chant, si vous voulez que nous chantions¹⁰.

Ces remarques n'avaient toutefois pas nécessairement une connotation négative. Heinrich Heine évoqua au contraire ces spécificités d'écriture pour essayer de définir l'esthétique de Meyerbeer en comparaison avec l'opéra italien et, plus précisément, avec l'esthétique rossinienne :

Chez Rossini se trouve la prédominance de la mélodie qui est toujours expression immédiate d'une sensibilité isolée. Chez Meyerbeer au contraire nous trouvons la prééminence de l'harmonie ; tandis que résonnent les flots d'une harmonie massive la mélodie s'en vient susurrer¹¹.

Les débats se déplacèrent sur des considérations relatives au chant. Si le bruit a eu le tort de trop dominer la musique de Meyerbeer, l'une de ses conséquences est qu'il recouvre la voix des chanteurs. Philibert Audebrand restitue ces propos de Fétis, pourtant grand admirateur de Meyerbeer :

Oui, il y a trop de cuivre là-dedans. Savez-vous ce qui en résulte forcément ? C'est que vous forcerez nos chanteurs à le prendre sur un ton trop haut et

⁸ « [...] même aux grands jours de *Robert-le-diable* et des *Huguenots*, des juges indépendants et qui savaient se dégager de l'engouement universel, regrettaient qu'une science trop raffinée nuisit à la spontanéité de l'inspiration, et qu'une préoccupation trop manifeste de l'effet en refroidit l'expression. » Raoul LECŒUR, *Revue de la Normandie*, 1884, p. 360.

⁹ *Le Journal des beaux-arts*, 29 avril 1849 (XXIV/17), p. 67. Cité par COUDROY-SAGHAÏ, *Les Créations de Robert le Diable et des Huguenots de Meyerbeer face à la critique*, p. 99.

¹⁰ F. B., *L'Avant-scène*, 31 mai 1849. Cité dans la même référence.

¹¹ Heinrich HEINE, *Heines Werke in fünfzehn Teilen*, Berlin : Deutsches Verlagshaus, [1908], vol. 9, p. 118. Cité par Francis CLAUDON, « G. Meyerbeer et V. Hugo », *Regards sur l'opéra*, Paris : PUF, 1976, p. 108.

qu'ils ne pourront pas soutenir, sans peine de devenir aphones au bout de trois années. Mon cher Meyerbeer, vous conduirez tous nos ténors à cracher le sang¹².

L'examen de ces quelques critiques met en évidence des contradictions et des paradoxes. La question du trop-plein de musique chez Meyerbeer et de sa complexité harmonique mérite pourtant d'être examinée sous d'autres aspects.

Traditionnellement, deux fonctions principales étaient allouées à l'orchestre. Il disposait d'un rôle d'accompagnement du chant, en lui fournissant une assise rythmique et harmonique. L'emploi des instruments à cordes était alors privilégié. Mais il pouvait aussi produire des effets dramatiques, notamment par l'intermédiaire des vents¹³. Cette particularité remonte aux origines de l'orchestre, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, avec la séparation entre le petit chœur et le grand chœur. Au XVIII^e siècle, la pratique orchestrale continua de privilégier les effectifs restreints des cordes pour l'accompagnement du chant. Cette spécificité française est analogue à la distinction entre le *concertino* et le *ripieno* de l'orchestre italien¹⁴. Comme nous allons le voir, Meyerbeer se détache en partie de cette tradition avec l'accompagnement des parties vocales par les cuivres et les bois¹⁵.

Une dramaturgie de l'orchestre

À partir de *Robert le diable*, Meyerbeer varie et complexifie les accompagnements, comme dans les cas des formes à couplets, ce qui permet d'apporter de la dynamique et de la variété à des formes simples et répétitives. Le compositeur détourne ainsi certaines formes vocales codifiées. La romance du premier acte de *Robert le diable* illustre ce cas. Ce morceau fait intervenir la mère défunte de Robert, par l'intermédiaire d'Alice, qui le prévient de l'imminence d'une menace. Meyerbeer apporte des irrégularités dans le second couplet qui traditionnellement ne constitue que la reprise à l'identique de

¹² Philibert AUDEBRAND, *Petits mémoires d'une stalle d'orchestre*, Paris : Lévy, 1865, p. 211.

¹³ C'est par exemple l'effet de la petite flûte dans les scènes de tempête et de tonnerre dans l'opéra du XVIII^e siècle. Sur cette notion d'« effets », se référer à David CHARLTON, *Orchestration and orchestral practice in Paris, 1789-1810*, thèse de doctorat, Université de Cambridge, 1973, vol. 2, en particulier le chapitre 10 : « Image and Gesture », p. 459-492. Voir également John SPITZER et Neal ZASLAW, *The birth of the orchestra: history of an institution, 1650-1815*, New York : Oxford University Press, 2004, p. 447.

¹⁴ COLAS, « Halévy and his contribution to the evolution of the orchestra in the mid-nineteenth century », p. 160-161.

¹⁵ HERVÉ, *L'Orchestre de l'Opéra de Paris à travers le cas de Robert le diable de Meyerbeer*.

l'accompagnement du premier. Comme le précisent les données du tableau suivant (Exemple 1), la structure de la pièce se résume à cette forme : $a x b a x$ ¹⁶.

Exemple 1 : Structure de la romance d'Alice (N° 2, *Robert le diable*, Paris : Schlesinger, [1832], p. 119-123)

		Mesures	Texte
Intro. instru.		1-10	
Couplet 1	A	11-38	Va, dit-elle, va, mon enfant, Dire au fils qui m'a délaissée Qu'il eut la dernière pensée D'un cœur qui s'éteint en l'aimant. Adoucis sa douleur amère, Il ne reste pas sans appui ;
Refrain	x	39-68	Dans les cieux comme sur la terre, Sa mère va prier pour lui
Couplet 2	B	68-77	Dis-lui qu'un pouvoir ténébreux Veut le pousser au précipice ; Sois son bon ange, pauvre Alice, Il doit choisir entre vous deux.
	A'	77-95	Puisse-t-il fléchir la colère Du Dieu qui m'appelle aujourd'hui,
Refrain	x	96-124	Dans les cieux comme sur la terre, Sa mère va prier pour lui
Conclu. Instru.		116-124	

Les variations orchestrales sont présentes sur les deux premières strophes : « Dis-lui qu'un pouvoir ténébreux ; veut le pousser au précipice » (couplet 2). Ce second couplet débute par une modulation de *mi* majeur à *ut* majeur où l'accompagnement change brusquement avec des trémolos de cordes dans le grave. Ces derniers créent une couleur sombre et inquiétante à laquelle se mêle la sonorité des bassons également dans un registre grave. La ligne vocale d'Alice est quant à elle traitée à la manière d'un récitatif évoluant par demi-tons. La force dramatique de cet épisode est accentuée par le figuralisme vocal avec, dans un premier temps, la seconde augmentée sur le mot « ténébreux » puis le saut d'octave *a capella* sur le mot « précipice » en *si* mineur qui clôt ces quelques mesures (Exemple 2, mesure 76 et premier et deuxième temps de 77).

¹⁶ a, a' = couplets, x = refrain. On peut également envisager la structure sous cette forme : $a x a'$
 x .

Exemple 2 : N° 2, Romance d'Alice (*Robert le diable*, Paris : Schlesinger, [1832], p. 119, mesures 68-77)

[68] [Andantino]

Violons 1

Violons 2

Altos

Bassons

Alice

Violoncelles

Contrebasses

f gravement

fp fp fp fp fp p

fp fp fp fp fp p

fp fp fp fp fp p

fp fp fp fp fp p

Dis lui, dis lui, qu'un pou-voir té-né-breux... veut le pous-ser au pré-ci-pi-ce;

Cette irrégularité intéressante dans la structure du morceau a pour effet d'en renforcer l'atmosphère pesante tout en ajoutant de la variété au niveau de l'accompagnement qui se trouve, de par sa forme strophique, inévitablement répétitif. Selon Castil-Blaze, critique du *Journal des débats*, cette construction apporte une « [...] expression plus mordante et plus sombre » à cette pièce musicale¹⁷. C'est ensuite de manière plus traditionnelle que s'effectue la reprise de la ligne vocale du premier couplet à la mesure suivante au ton initial de *mi* majeur. Si des modifications mineures peuvent toutefois être relevées, elles sont uniquement motivées par les altérations qu'exige la régularité de la prosodie.

Pour l'orchestration de cette section A', Meyerbeer utilise un accompagnement identique à celui du premier couplet. Il est à relever l'emploi d'un motif mélodico-rythmique aux altos et aux violoncelles qui permet d'apporter de la variété à l'accompagnement par rapport à l'écriture formulaire des violons et des contrebasses. De manière plus traditionnelle, le cor solo renforce la partie

¹⁷ Cf. [CASTIL-BLAZE], « *Robert-le-Diable*. La musique, premier acte. Deuxième représentation (II^e article) », *Journal des débats*, 28 novembre 1831, p. 2.

vocale. On soulignera l'écriture simple de cet instrument en duo à la tierce, à la quinte ou à la sixte¹⁸.

La ballade de Raimbaut, au premier acte de *Robert le diable*, constitue un deuxième exemple où Meyerbeer opère des variations orchestrales constantes dans un morceau (N° 1, Ouverture et introduction. C. Ballade). Du point de vue dramaturgique, le rôle de la ballade est essentiel : elle expose les origines de Robert et le mariage de sa mère avec Satan dont il est le fruit. Comme la romance, la ballade est traditionnellement une « pièce strophique narrative simple issue du répertoire de l'opéra-comique¹⁹ ». Si l'on considère sa structure générale, ce morceau répond en partie à ces critères avec l'alternance de trois couplets et de trois refrains. Cependant, Meyerbeer complexifie cette structure dont la forme se résume à $A \times A' \times B \times x^{20}$.

Si les refrains sont invariablement identiques, la densité orchestrale des couplets s'intensifie au fur et à mesure de leurs énoncés avec une transformation importante du dernier. Pour son premier énoncé, le thème de la ballade est joué par les quatre cors solos (en *ut* et *sol*) en *ut* majeur sur le rythme de la sicilienne. La partie vocale de Raimbaut est construite sur ce thème avec une orchestration épurée dans le cas du premier couplet. Confiée aux cordes en croches, elle se limite à une fonction harmonique et rythmique (Exemple 3).

¹⁸ Malgré le développement contrapuntique de l'instrument, notamment sous l'impulsion de Beethoven, le caractère polyphonique est toutefois régulièrement privilégié par les compositeurs. Selon Gevaert, avec leurs « consonances stéréotypées » au sein de mélodies concises dans le registre du médium, les cors véhiculent « les effets les plus touchants ». Cf. François-Auguste GEVAERT, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris, Bruxelles : Lemoine, 1885, p. 213 ; voir également Robin GREGORY, « The horn in Beethoven's symphonies », *Music & Letters*, 1952 (33/4), p. 303-310.

¹⁹ Carl DAHLHAUS, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1989, p. 105.

²⁰ A, B = couplets, x = refrain. Il est à noter que cette structure constitue l'une des constructions régulièrement utilisées par Verdi dans les années 1860 et illustre l'évolution et les transformations de cette forme simple. Comme l'a précisé Julian Budden, l'aria d'Amelia, « Ma dall'arido stelo divulsa », dans *Un ballo in maschera* (1859) est le premier exemple chez ce compositeur d'emploi de cette forme à ritournelle. Cf. Julian BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, Torino : EDT-Musica, 1986, p. 43.

Exemple 3 : N° 1, Ballade. Extrait du premier couplet (*Robert le diable*, Paris : Schlesinger, [1832], p. 50, mesures 12-19)

Allegretto molto moderato

[12]

Violons 1 *p*

Violons 2 *p*

Altos *p*

Cors en Ut *p* *soli* *pp*

Cors en Ut *pp*

Raimbaut

Ja - dis ré - gnait en Nor - man - di - e un prin - ce no - ble et va - leu - reux. Sa

Violoncelles et Contrebasses *p*

==

[16]

Vln. *pp*

Alt. *pp*

Bas. *1^o solo* *pp*

Raimb. *pp*

fil - le, Ber - the la jo - li - e, dé - dai - gnait tous les a - mou - reux;

Vlc. et Cb. *pp*

C'est à partir du deuxième couplet que la texture de l'orchestration s'épaissit progressivement avec l'augmentation de l'instrumentarium. Aux cordes s'ajoutent les bois et les cuivres (*cf.* Exemple 4). Ces derniers interviennent d'une part pour renforcer la partie vocale²¹ et, d'autre part, comme élément de ponctuation et complément harmonique au récit de Raimbaut²². L'écriture des cordes se complexifie rythmiquement avec des doubles croches en *pizzicato* sur des notes conjointes ou répétées. Cette intensification rythmique est toutefois en partie atténuée par le compositeur grâce à la technique des cordes pincées qui apportent de la légèreté à l'accompagnement.

²¹ La flûte pour le premier octosyllabe du huitain et le cor pour le troisième vers. *Cf.* Giacomo MEYERBEER, *Robert le diable*, Paris : Schlesinger, [1832], p. 57-58, mesures 51-53 et 56-59.

²² Le deuxième vers et à partir du quatrième vers. *Cf.* même référence, p. 57-58, mesures 55-56.

Exemple 4 : N° 1, Ballade. Extrait du deuxième couplet (*Robert le diable*,
Paris : Schlesinger, [1832], p. 51, mesures 52-59)

[Allegretto molto moderato]

[52]

Violons 1 pizz. marqué

Violons 2 pizz. marqué

Altos pizz. marqué

Piccolo *f* *p* *f* *p*

Flûte *f* *p* *f* *p*

Hautbois *f* *f* *p* *f* *p*

Clarinette en Si b

Bassons *f* *p* *f* *p*

Cors en Ut *f* *p* *f* *p*

Cor en Sol *f* *p* *f* *p*

Trombones *f* *p* *f* *p*

Raimbaut
C'é - tait le fa - vo - ri fi - dè - le de Sa - tan, de Sa - tan, le

Violoncelles pizz.

Contrebasses pizz. marqué

Le Grand Opéra : un genre et un modèle. Avril 2012
 Emmanuel HERVÉ, « La restriction des parties réelles de l'orchestre : une spécificité d'écriture
 chez Meyerbeer au service de la puissance orchestrale »

[55]

Vln. *cresc. f pp cresc.*

Alt. *cresc. f pp cresc.*

P. Fl. *f*

Fl. *p f ppp cresc.*

Htb. *f 1° solo ppp cresc.*

Clar. *p à 2 f ppp à 2*

Bas. *f p*

Ut *à 2 1er seul léger f*

Cors *f*

Sol *f*

Trb. *1° seul f*

Raimb. *f pp*
 Roi des en-fers, il tient sous sa gar - de éter - nel - le tous les tré - sors de l'u - ni - vers!

Vlc. *cresc. f pp*

Cb. *cresc. f pp*

Quant au dernier couplet de la ballade, il est construit sur une extension des procédés d'écriture mis en place dans les deux premiers : des sextolets de triples croches en notes répétées et chromatiques des cordes (violons 1 et 2, altos et

violoncelles) succèdent aux doubles croches en *pizzicato* du deuxième couplet tandis que se substitue à l'assise harmonique du premier couplet une écriture contrapuntique qui se déploie en contre-chant à la partie vocale de Rimbaut. Il est à noter que ce dernier ne dispose plus du thème de la ballade comme dans les deux premiers couplets. Ce thème est confié à l'orchestre (hautbois, clarinette solo, trompettes) et les trombones soutiennent les contrebasses pour la partie de basse. La partie vocale de Rimbaut est ainsi traitée à la manière d'un récitatif, principalement cantonnée à la tonique et à la dominante d'*ut* majeur ; elle traduit promptement son angoisse avec la prédominance d'un rythme haletant de doubles croches (Exemple 5).

**Exemple 5 : N° 1, Ballade. Extrait du troisième couplet (*Robert le diable*,
 Paris : Schlesinger, [1832], p. 65, mesures 96-97)**

[Allegretto molto moderato]

Violoncelles: *Pressez un peu*

Raimbaut: *presque parlé*
 De cet hy-men é - pou - van - ta - ble vint un fils, l'ef -

Le Grand Opéra : un genre et un modèle. Avril 2012
Emmanuel HERVÉ, « La restriction des parties réelles de l'orchestre : une spécificité d'écriture
chez Meyerbeer au service de la puissance orchestrale »

[194]

Vln. *f* *p* *f* *p* *pp*

Alt. *f* *p* *f* *p* *pp*

P. Fl. *pp*

Htb. *f* *p* *f* *p* *pp*

Clar. *f* *p* *f* *p* *pp*

Bas. *f* *p* *f* *p* *pp* *à 2.*

Ut *f* *p* *f* *p* *pp* *f*

Cors

Sol *pp*

Trp. *f* *p* *f* *p* *pp* *f*

Trb. *f* *p* *f* *p* *pp*

Timb.

Raimb. *pp* *en frémissant* *ff*
froi du can - ton, Ro - bert! Ro - bert! le fils du

Vlc. *f* *p* *f* *p* *pp*

Cb. *f* *p* *f* *p* *pp*

Le Grand Opéra : un genre et un modèle. Avril 2012
 Emmanuel HERVÉ, « La restriction des parties réelles de l'orchestre : une spécificité d'écriture
 chez Meyerbeer au service de la puissance orchestrale »

[96]

Vln. *f*

Alt. *f*

P. Fl. *f*

Fl. *ff*

Htb. *ff* à 2

Clar. *ff*

Bas. *f*

Cors Ut *ff*

Trp. *ff*

Trb. *f*

Timb.

Raimb. dia - ble, dont il por - te dé - ja le nom;

Vlc. *f*

Cb. *f*

Avec l'avant-dernier vers du couplet, le récit de Raimbaut et l'orchestre se figent sur la dominante afin d'exprimer le paroxysme de sa frayeur²³. L'orchestre

²³ « Enlève les femmes, les filles », mesures 100-103. Cf. même référence.

s'amointrit (piccolo, cors, trombone et timbales), avec, d'un côté, les cuivres dans le grave et, de l'autre, la sonorité stridente du piccolo dans l'aigu associée au roulement sourd des timbales. Cette technique tend à souligner l'angoisse de ce personnage, qui s'accroît progressivement au cours de son récit, par le biais de l'orchestre. Berlioz insista sur l'orchestration de ce passage qu'il qualifia « pleine d'agitation et d'épouvante²⁴ ».

Pour résumer, c'est une association de procédés qui est employée dans ce dernier couplet : une augmentation progressive des dynamiques, une complexification rythmique et un élargissement du nombre des pupitres ou, à l'inverse, une diminution, mais au profit de la sonorité engendrée par le mélange des timbres du piccolo et des timbales. Combinés les uns aux autres, ces procédés créent un accroissement de densité de l'orchestre apte à illustrer l'évolution de l'affect de Raimbaut au regard des deux autres couplets.

Comme on vient de le voir à travers ces deux exemples tirés de *Robert le diable*, la conduite dramaturgique de l'orchestre est essentielle. Mais cette conception du traitement orchestral ne se réduit pas seulement aux formes à couplets. Elle concerne aussi les grands ensembles. L'acte 4 des *Huguenots*, qui intègre la scène de la « Conjuraison et de la bénédiction des poignards », permet d'en prendre toute la mesure²⁵.

Dans cet épisode, le protestant Raoul de Nangis arrive dans les appartements de Valentine, de confession catholique. Unie au comte de Nevers, elle souffre de son amour impossible avec Raoul. À l'arrivée du comte de Saint-Bris, le père de Valentine, de Nevers et de quelques catholiques, Raoul se cache précipitamment. Il assiste au complot développé par Saint-Bris et ses amis afin d'éliminer tous les protestants au signal donné par la cloche de Saint-Germain-L'auxerrois. Nevers, qui refuse de s'associer à ce massacre, brise son épée de dépit avant d'être mis à l'écart par Saint-Bris qui expose le détail des opérations en s'assurant de la fidélité absolue des conjurés ; les moines viennent ensuite procéder à la bénédiction des poignards. Dès la fin de la bénédiction, les conjurés « se précipitent avec fureur sur l'avant-scène brandissant leurs épées et poignards²⁶ ».

Cet épisode est structuré en 4 sections dominées par la tonalité de *mi* majeur et de son ton homonyme avec une section centrale en *la* bémol majeur :

²⁴ Cf. Hector BERLIOZ, « De l'instrumentation de *Robert le Diable* », *Revue et gazette musicale de Paris*, 12 juillet 1835 (2), p. 229.

²⁵ Giacomo MEYERBEER, *Les Huguenots*, Paris : Schlesinger, [1836], N° 23, « Conjuraison et bénédiction des poignards », p. 638-719, notamment p. 681-719.

²⁶ Même référence, p. 697.

- 1) Conjuraison (*Allegro moderato*, *mi* mineur, 4/4, « Des troubles renaissants » → *Andantino*, *mi* majeur, 4/4, « Pour cette cause sainte ») ;
- 2) Scène « Qu'en ce riche quartier » (*Allegro*, *do* dièse mineur, 4/4) ;
- 3) Bénédiction des poignards (*Poco andante*, *la* bémol majeur, 3/4, « Gloire au grand Dieu vengeur ») ;
- 4) Serment (*Allegro furioso*, *do* dièse mineur → *mi* majeur, 6/8, « Dieu le veut »).

La puissance de l'orchestre s'intensifie progressivement et le grand *crescendo* opéré par Meyerbeer, comme l'analyse Berlioz²⁷, se renforce tout particulièrement à partir de la bénédiction. Cette section débute par le chant des trois moines soutenu par les bassons, le trombone basse, l'ophicléide et les contrebasses. Le thème menaçant, avec ses rythmes pointés, s'arrête brutalement et s'y substitue une suite d'accords puissants aux cuivres (Exemple 6). La sonorité de ces accords, en relation enharmonique de *mi* majeur et de *la* bémol majeur, soutient le chant à l'unisson de Saint-Bris et des moines doublé par la trompette à pistons en *la* bémol. La juxtaposition de ces harmonies éloignées tend à exprimer le mystère effrayant de cette bénédiction. Les voix se divisent ensuite sans accompagnement en *do* et modulent afin de réintroduire le thème de l'hymne en *la* bémol. Il est ensuite repris par le chœur accompagné par la sonorité grave et aigüe des cordes en rythmes pointés.

Exemple 6 : N° 24, Bénédiction des poignards (*Les Huguenots*, Paris : Schlesinger, [1836], p. 684-685)

The musical score for Example 6 shows the beginning of the 'Bénédiction des poignards' section. It is written for four instruments: Trompettes (Trumpets), Cors (Horns), Trombones, and Ophicléide (Ophicleide). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music features a series of chords with dynamic markings: *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), and a crescendo leading to another *ff*, followed by a decrescendo to *pp*. The Trompettes part starts with a half note, followed by quarter notes and eighth notes. The other instruments play sustained chords.

À partir du dernier retour du chœur, l'intensité sonore de l'orchestre s'accroît par l'ajout successif d'instruments. C'est tout d'abord les bois (piccolo, hautbois et clarinettes), qui sont traités à l'unisson ou à l'octave sur des traits chromatiques descendants. Ces traits se superposent aux rythmes invariables des cordes, bassons et cuivres. L'écriture des altos se resserre ensuite en triples

²⁷ Hector BERLIOZ, « *Les Huguenots*. La partition », *Journal des débats*, 10 décembre 1836, p. 1.

croches sur des répétitions de notes à distance de demi-tons, tel un bourdonnement.

La quatrième section *allegro furioso* s'enchaîne à la section précédente par l'intermédiaire d'un appel de cuivres. Tous les conjurés se précipitent sur l'avant-scène et brandissent leurs poignards. Cette section fait appel à toutes les ressources de l'orchestre. Associée à un tempo rapide et aux rythmes ternaires à 6/8, l'harmonie est dans un premier temps simple : elle consiste en l'alternance d'accords de trois sons à l'état fondamental ou inversés en *do* dièse mineur. Le motif mélodique, soutenu harmoniquement par les cuivres, les cordes graves et la percussion, se déploie aux cordes, vents et chœurs divisés. Il est à relever que, pour ces instruments, les doublures à l'octave ou la double octave sont privilégiées par Meyerbeer. C'est en redoublant ces parties à l'aigu et en concentrant l'harmonie sur un groupe d'instruments que Meyerbeer apporte à son orchestration de la cohésion et de la puissance sans pour autant multiplier le nombre des parties réelles (Exemple 7). On notera un procédé similaire dans la suite de cet épisode avec la descente chromatique en syncope du *tutti*, où les doublures permettent d'agrandir l'espace sonore²⁸.

²⁸ MEYERBEER, *Les Huguenots*, p. 701.

**Exemple 7 : N° 24, Bénédiction des poignards (*Les Huguenots*, Paris :
Schlesinger, [1836], p. 697-698)**

All.^o. furioso

Violons 1 *ff*

Violons 2 *ff*

Altos *ff*

Piccolo *ff*

Flûtes *ff*

Hautbois *ff*

Clarinettes en Sib *ff*

Bassons *ff*

2 Cors en Mi# *ff*

Cor en Si# bas *ff*

Cor en Mib *ff*

Trombones et Ophi. *ff*

2 Trompettes en Mi# *ff*

Trompette en Si# *ff*

Trompette à pistons en Lab *ff*

Timbales et Grosse Caisse *ff* Timb. Gr. Caisse

Tambour militaire *ff*

Choeur *ff*

Violoncelles et Contrebasses *ff*

Dieu le veut Dieu l'or - don - ne non

Dieu le veut Dieu l'or - don - ne non

Dieu le veut Dieu l'or - don - ne non

Les éléments développés précédemment permettent de mieux comprendre l'une des spécificités d'écriture de l'orchestre de Meyerbeer. On aurait tort, en effet, de penser que l'accroissement de l'instrumentarium au XIX^e siècle dans l'opéra soit synonyme de la multiplication du nombre des parties réelles. Bien au contraire, dans le finale de cette scène, les parties de chœurs ne sont plus divisées mais se réunissent à l'unisson ou à l'octave en une seule masse compacte (« Pour cette cause sainte²⁹ »), ce qui permet d'unifier et de renforcer la sonorité selon le même procédé que celui utilisé pour l'orchestre. Cette spécificité d'écriture chez Meyerbeer est l'une des clefs qui permet de mieux saisir la puissance orchestrale qui lui est régulièrement associée. Berlioz s'attarda tout particulièrement sur ce passage et sur l'emploi par intermittence des timbales et du tam-tam qu'il associe à un « râlement étrange, inouï, qui frappe de consternation l'auditeur le plus inaccessible » ; la « frénésie sanguinaire de ce morceau » atteint ensuite, selon lui, « l'horreur sublime » et « surpasse tout ce qu'on a tenté jusqu'à ce jour³⁰ ».

*

Si Meyerbeer fait appel à l'originalité dans la composition instrumentale de son orchestre, on aurait tort de penser qu'elle domine à elle seule la conception de ses œuvres. Dans *Robert le diable* et *Les Huguenots*, la nouveauté ne réside pas uniquement dans l'emploi d'un instrumentarium inhabituel mais aussi dans la manière dont le compositeur l'exploite : « Si l'on ne trouve que peu d'organes nouveaux dans l'œuvre de Meyerbeer, on lui doit du moins une des plus belles conquêtes de l'orchestre moderne », relève Constant Pierre³¹.

Au fil de cette étude, c'est ainsi une image encore peu habituelle de Meyerbeer qui s'est dessinée. Loin d'être un musicien dont la musique serait uniquement animée par des « effets sans cause³² », selon les termes de Wagner, Meyerbeer est un compositeur pour qui l'orchestre constitue une composante majeure dans la composition de ses œuvres. La diversité de l'orchestre au sein des formes fermées traduit l'importance de cet élément. Par sa richesse, l'orchestre ne se réduit pas à un simple rôle d'accompagnement formel du chant, mais il participe sans cesse à la mise en valeur des affects des personnages ou des

²⁹ Même référence, p. 709 et *passim*.

³⁰ BERLIOZ, « *Les Huguenots*. La partition ».

³¹ Constant PIERRE, *Histoire de la composition de l'orchestre de l'Opéra de Paris*, m.s., 1888, p. 95.

³² Richard WAGNER, « Das Judenthum in der Musik », paru sous le pseudonyme de K. Freigedank, dans la *Neue Zeitschrift für Musik* entre le 3 et le 6 septembre 1850. Cf. Ulrich DRÜNER, « “Ich bin Meyerbeer's Schüler” : Richard Wagners Verhältnis zu Giacomo Meyerbeer », *Das Orchester: Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen*, 2000 (48/4), p. 16-24.

situations. En second lieu, la puissance orchestrale ne réside pas dans l'accroissement de l'instrumentarium, mais dans la restriction des parties réelles à trois ou quatre parties. Associées à cette puissance, les nombreuses doublures permettent d'agrandir l'espace sonore. Il est remarquable que cette conception de l'orchestre fût pour le jeune Wagner un modèle à suivre. Le compositeur lui-même le reconnaissait à l'égard de *Rienzi* (1842)³³ et la scène finale de l'acte 5 (N° 16, Finale, « Herbei ! Auf, eilt zu uns ») est d'une similitude sonore frappante avec l'*Allegro furioso* qui suit la *Bénédition des poignards* des *Huguenots*.

© Emmanuel HERVÉ

³³ « J'avais à l'esprit le "grand opéra" avec toute sa splendeur scénique et musicale, avec son goût pour l'effet, pour les passions musicales de masse, et mon ambition artistique n'était pas simplement de l'imiter, mais de surenchérir, avec une débauche de moyens effrénée, sur tout ce qui avait été produit dans le genre jusqu'à présent. » Richard WAGNER, *Une communication à mes amis* (1851), cité par Jean-François CANDONI, « Rienzi », *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, édité sous la direction de Timothée PICARD, Arles : Actes Sud, 2010, p. 1815.